

---

**ORALIDADE E ESCRITA: REPRESENTAÇÃO E CONFLITO EM *TRAPO* DE  
CRISTOVÃO TEZZA**

José Eugênio das Neves<sup>1</sup>

**Resumo:** A oralidade e a escrita são constantemente colocadas em campos opostos. Os estudos de Bakhtin acerca do romance, no entanto, mostram que pode haver uma aproximação entre essas categorias. Para o estudioso russo, o romance representa em suas páginas uma imagem da oralidade. É justamente essa representação que pretendemos analisar no romance *Traço*, de Cristovão Tezza, além de examinar como o conflito oralidade x escrita interfere na trajetória das personagens principais. Para essa empreitada, vamos nos valer, principalmente, dos estudos de Mikhail Bakhtin e também da preciosa análise deles empreendida por Irene A. Machado na obra *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*.

Palavras-chave: Romance; Oralidade; Conflito.

**Abstract:** Orality and writing are generally put in opposite fields. The studies of Bakhtin about novel, however, show that it can have an approach between these categories. For the Russian scholar, the novel represents in its pages an image of orality. This representation is exactly what we intend to analyze in the novel “*Traço*”, by Cristovão Tezza, besides examining how the conflict orality x writing interferes in the path of the main characters. For this work, we are mainly going to use the studies of Mikhail Bakhtin and also the precious analyses of his studies developed by Irene A. Machado in the book *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*.

Keywords: Novel; Orality; Conflict.

A obra *Traço* compõe-se de duas partes, escritas por dois autores, que se intercalam. A primeira parte compõe-se principalmente de cartas, além de poesias, textos memorialísticos e outros da autoria de um jovem de 22 anos, Traço. No caso das cartas, o principal interlocutor de Traço é sua namorada Rosana. A segunda abrange uma narrativa em primeira pessoa do professor Manuel, um velho mestre aposentado de uns 50 anos de idade

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Atualmente é doutorando em Letras pela mesma universidade. Professor de Literatura Brasileira e Iniciação à Pesquisa em Letras nos cursos de graduação em Letras Português/Inglês e Português/Espanhol da Faculdade de Jandaia do Sul (FAFIJAN). E-mail: joseeugenioneves@uol.com.br.

que conta de que forma os textos de Trapo foram parar em suas mãos e como se transformaram em matéria-prima de um romance que está escrevendo, ao mesmo tempo em que faz confissões acerca de sua vida e de sua forma de ver o mundo. O texto de Trapo aparece primeiro, sendo sucedido pelo de Manuel e assim sucessivamente até o final do livro. Há que se destacar que, em raras ocasiões, o texto de Trapo penetra no de Manuel, quando esse se torna leitor da obra daquele.

Inicialmente, pode parecer que essa organização deve-se a Manuel e que as obras de Trapo estão sendo inseridas dentro do romance que está sendo escrito pelo professor. No entanto, Manuel confessa: “Estive pensando num modo razoável de me ocultar atrás do poeta: um capítulo meu, um capítulo dele. Se não me aguentarem, os leitores ficarão apenas com Trapo. Estúpido, o biógrafo competindo com o biografado” (TEZZA, 1995, p. 138). Ou seja, a obra que estamos lendo não é o romance de Manuel com citações dos escritos de Trapo. Portanto, na escolha do formato encontra-se o dedo do real autor da obra, Cristovão Tezza. Ele oculta-se atrás de suas personagens, dando-lhes a palavra através do recurso à narração em primeira pessoa. Nessa escolha pode-se vislumbrar a “voz” de Tezza, convidando-nos a comparar duas visões de mundo. Visões essas que podem ser medidas através da linguagem, como Manuel admite: “Afinal, nós ‘somos’ a nossa linguagem” (Ibid., loc. cit.).

O que nos revelam as linguagens de Trapo e de Manuel acerca deles? Analisemos primeiro o caso de Trapo.

Ao construir os escritos de Trapo, Tezza lança mão do “skaz”, que se constitui em uma modalidade narrativa na qual o discurso se reveste da oralidade do narrador, distanciando-se do autor. Trata-se de um discurso de dupla orientação: uma direcionada ao discurso falado, do qual assimila a entoação, a construção sintática e o matiz lexical e outra que se volta para o discurso do outro enquanto porta-voz de determinada visão de mundo (MACHADO, op. cit., p. 315).

Para exemplificar, reproduzimos abaixo um trecho de uma de suas cartas que caracteriza bem a sua opção linguística:

---

Estou excitado e feliz, vontade de pintar a piroca de verde e sair por aí tocando trombeta. Cá entre nós, minha canária do reino, estou destilando poesia, tou me sentindo poeta pra caralho, tenho vontade de morrer, de chorar, de dar gargalhadas, de fazer uma pá de coisas e de não fazer nada, de tomar um fogo sem ficar bêbado, de me jogar debaixo de um ônibus só pra te salvar da Grande Perseguição: você – manja lá! – você nua correndo suada asfalto abaixo um bicho acuado todas as sirenes tocando velhas cheias de pacotes nas calçadas buzinas buzinas e eu ainda consigo te salvar te arranco do forno sou um garanhão de quatro patas plóqui-protóqui-plóqui que elegância que fauno que crinas e então rolamos Romeu e Julieta rotos de tanto amor trepando num enorme imenso incomensurável depósito de lixo tremenda fedentina merda pra todo lado nós nos lanhamos nas latas de cerveja nos lambuzamos nas cascas podres e olhamos um para o outro num orgasmo de parar a cidade. (TEZZA, op. cit., p. 19)

Esse trecho é o mais carregado de representações da oralidade. Uma dessas representações encontra-se no frequente uso de palavras de baixo calão, os famosos “palavrões”. Em geral, tais expressões fazem referência às partes inferiores do corpo (órgãos genitais) ou ao ato sexual.

O emprego de tais palavras não é algo novo. Bakhtin (1996) em seu famoso estudo a respeito de Rabelais mostra como elas já eram empregadas no falar do fim da Idade Média e do Renascimento, mencionando que eram empregadas em todas as línguas e associando-as especialmente à praça pública. Ele destaca, no entanto, que elas não possuíam apenas um aspecto negativo, que posteriormente vieram a ter, mas sim um caráter ambivalente, que enfatizava o ciclo vida-morte. Ressalta que essas expressões continuam vivas no linguajar do povo, mas com o sentido modificado, conforme vimos acima.

Ele chama atenção ainda para o fato de que cada época tem suas regras de linguagem oficial, de decência, de correção e que existem certas palavras ou expressões, que quando pronunciadas abrem caminho para a expressão franca acerca de certos assuntos, trazendo concepções não oficiais. (Ibid.)

No caso de Trapo, abrem caminho para sua crítica à literatura de regras institucionalizadas, que bane ou censura certas palavras. Outros exemplos dessa representação que podem ser verificados no trecho acima são o uso simplificado da língua, que pode ser notado no emprego de expressões como “tou” e “pra” e o de gírias como “manja lá”. Merece

destaque ainda a ausência de pontuação em determinados trechos e que representa certa forma de falar mais rápida, aos borbotões.

É importante, no entanto, destacar que, em outros textos essa representação convive com a utilização de uma linguagem mais elaborada e há ainda aqueles em que ela quase desaparece, cedendo lugar a uma linguagem mais formal. Um dos exemplos desse emprego é o trecho em que Trapo narra um episódio memorialístico da morte de um galo que tanto amava e cujo matador foi o próprio pai (TEZZA, op. cit.). Esse texto contém apenas dois parágrafos, mantendo no restante uma proximidade maior com a linguagem escrita.

Verifica-se, então, na obra de Trapo, a existência de uma heteroglossia, isso é, uma mistura de linguagens e culturas (MACHADO, op. cit.), já que, conforme veremos mais adiante, o jovem poeta discute a literatura, que é parte da alta cultura, utilizando-se da oralidade, que é uma característica dos extratos mais populares. A linguagem, aliás, serve como elemento de destaque para se determinar o cronotopo da vida de Trapo através de sua obra.

Cronotopo como o próprio nome demonstra corresponde à junção de tempo e espaço como categorias indissolúveis, criando o que poderíamos chamar de “tempoespaço”. Isso acontece quando “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido por meio do tempo” (BAKHTIN apud MOISÉS, 2004, p. 111).

Relendo os textos de Trapo, percebe-se, conforme já anotado acima, que no texto em que faz referência a seu pai e que narra uma situação vivida em sua casa e na época em que era criança, a linguagem do jovem torna-se mais formal em contraste com a linguagem que aparece nos escritos que se referem ao tempo em que vive na pensão de Izolda.

Destacamos que a linguagem muda conforme o local e a época: formal na casa do Paulo-criança e mais informal na pensão, para onde se muda o Trapo-adolescente e já em conflito com o pai e a ordem de coisas representada por ele. O cronotopo ou “tempoespaço” mostra-nos, portanto, uma mudança de comportamento na personagem. Do Paulo-criança, oprimido e informal da casa, ao Trapo-adolescente, libertário e informal da pensão. Tal mudança torna-se visível através da troca de linguagem.

É importante ressaltar que o recurso à oralidade é uma opção particular de Trapo, como acentua seu amigo Hélio: “- A não ser que ele errasse de propósito, professor. Ou esquecesse as regras. Ele vivia metendo o pau na gramática. Dizia: ‘Heliufante quero escrever como você desenha. Intuição pura!’” (TEZZA, op. cit., p. 119).

A opção pela escrita de caráter mais informal gera em Trapo uma crítica dura à poesia tradicional, que se caracteriza por uma excessiva formalidade, estabelecendo limites para o uso da palavra:

‘Poético Ataúde’

Há que se ter uma úlcera no peito  
um ódio inteiro, fundo, tão medonho  
há que arrancar das tripas qualquer sonho  
e ao final da morte dizer ‘bem feito’.

Há que se jogar no lixo o verso estreito  
e nem perguntar aonde é que eu ponho  
a lágrima secreta, o rim tristonho  
a lua, os campos, os ais, o cinza, o leito.

Arrebentando rimas e artrites  
a poesia, enfim, rompe o ataúde  
e urra então, o bardo, estamos quites

teu palavrório nunca mais me ilude  
jamais, jamais, minha voz terá limites  
jamais o fogo perderá saúde!  
MORAL: Sonetos? Raticida neles! (Ibid., p. 49)

Diante de tal censura, o jovem constata que a poesia presa a um esquema tradicional de caráter formal é “uma merda” (Ibid., p. 50). Resumindo, Trapo utiliza a linguagem como expressão de sua ideologia libertária, que não admite a prisão a regras e convencionalismos, daí sua recusa à utilização da linguagem tradicional da escrita e sua opção por misturá-la com traços da oralidade.

Em outro trecho, ele utiliza a linguagem de “trailer” cinematográfico para fazer uma descrição de Rosana: “Produções Trapo apresentam: RETRATO FALADO DE UMA

MENINA LEVADA DA CASQUEIRA” (Ibid., p. 114). O trecho em questão, descrito por Trapo como “retrato falado”, apresenta uma mescla de linguagem escrita e oral. Curiosamente, o retrato “falado” é feito por escrito. Ele mostra bem a inclinação de Trapo para a mescla de linguagens.

Passemos agora à análise da linguagem do professor Manuel. Verifica-se na escrita da personagem um esforço para se aproximar da linguagem formal: “Ó vulgaridade gratuita das licenças poéticas” (Ibid., p. 49). Essa preocupação revela-se também no trato com outros, como se pode perceber no diálogo abaixo, em que tem como interlocutora Izolda:

- Fazem três semanas.
- ‘Faz três semanas’ – corriji eu, tentando deixar a tragédia longe.
- Três semanas – resumiu ela. – Hoje é segunda? Contava nos dedos, cabalística: - Segunda, domingo, sábado... Foi num domingo, de manhã. Mas só descobri à tarde. (Ibid., p. 17)

O trecho acima demonstra como Manuel tenta levar para a comunicação oral a mesma linguagem cheia de regras, que é empregada na escrita tradicional. Essa opção tradicional é representada no “tempoespaço” ou cronotopo em que circula a personagem. Emblemática desse posicionamento é a descrição da casa de Manuel, espaço que será ocupado por ele durante boa parte de sua narrativa:

Desço a escada que tem a minha idade, que range como eu, e vou passando a mão por este verniz sebento, já um prolongamento de minha pele. Como eu, minha casa resiste ao tempo, espremida entre prédios, quase no centro de Curitiba, de certo modo conformada com a velhice. Nos fundos, há um ridículo quintal de oito metros quadrados, de onde recolho diariamente quilos de despojos dos quarenta andares em volta. Talvez venham pedir qualquer brinquedo extraviado de algum décimo andar, crianças trêmulas de medo: todo velho é chato, particularmente os solitários. Pior ainda se vive numa casa aos pedaços com uma fachada sem estilo, com janelões quadrados e frisos de mil cores, e com a data denunciadora – 1940 –, isto quando o resto do mundo desenfrea-se no progresso e acasala-se nos planos do BNH. (Ibid., p. 8)

O fragmento acima mostra claramente a penetração da categoria “tempo” no “espaço”. O “autor” destaca a ligação existente entre si e o ambiente de sua casa. Em outras palavras, o ambiente tem muito a dizer sobre a personagem. Manuel é um homem preso ao passado e à tradição, o que se evidencia em nível de linguagem através da opção pela escrita e fala de caráter mais formal.

Essa escolha reflete-se também em sua cosmovisão: Manuel não bebe, não fuma, não corre atrás de mulheres. Em suma, conserva-se tradicional em meio a um mar de modernidade assim como sua velha casa espremida entre prédios. Tal constatação pode ser comprovada na forma como Manuel descreve a si mesmo: “[...] um velho professor aposentado, maníaco, avesso ao moderno, à juventude, à rebeldia, à quebra da rotina” (Ibid., p. 72).

Estamos, pois, diante de duas cosmovisões diferentes, a de Trapo e a de Manuel, que se manifestam também por meio da escolha linguística. Em outras palavras, a linguagem é empregada para exprimir “personalidades” ou ideologemas diferentes (MACHADO, op. cit., p. 67). Verifica-se aqui a existência daquilo que Bakhtin (1997, p. 183) chama de “relação dialógica”, ou seja, dois enunciados em oposição que procedem de dois sujeitos diferentes. Como a própria expressão sugere, o dialogismo pressupõe a existência de um diálogo e no diálogo, quando há expressões divergentes, temos a figura da réplica ou resposta.

Tendo em vista que, verificamos uma divergência de linguagem e cosmovisão entre Trapo e Manuel, a réplica deve ligar-se à crítica ao emprego de características do discurso falado na escrita e à visão de mundo por ele representada. É o que se verifica quando o professor Manuel entra em contato com os escritos de Trapo. Um dos alvos do professor é o constante uso de palavrões e de uma linguagem mais informal:

[...] tudo isso em meio a erros de concordância e exatos 39 palavrões, sem contar as expressões polidamente chulas.

[...] Não consigo me livrar da idéia de que a uma boca tão suja corresponda pessoa igualmente suja. Um preconceito poderoso demais, já faz parte da vida - o anormal seria pensar o contrário. (TEZZA, op.cit., p. 55)

O preconceito quanto ao uso de “palavrões” provoca um efeito no “olhar” com que Manuel analisa a obra de Trapo: “[...] meus critérios de moral interferem no julgamento literário” (Idem, p. 49). As críticas de Trapo à poesia tradicional também se tornam motivo de réplica de Manuel:

É espantosa a arrogância do garoto de se meter a revolucionar a poesia com tanto mau gosto, métrica coxa, vocabulário limitado e humor escatológico. Uma tragédia. Não se trata simplesmente de falta de respeito com a história da literatura, mas desconhecimento puro e simples. Esses estúpidos poetas modernos de quinze anos de idade, sujos, cabeludos, pensam que com uma régua quebrada, raiva de adolescente, meia dúzia de metáforas, erros de ortografia, regência verbal e concordância de feira são capazes de voar aos píncaros da glória.

[...] Dois pronomes oblíquos na mão desses poetas e eles morrem atropelados pela língua. Talvez esse o grande erro do movimento de 22: faltou conscientizar o público (e deixar isso bem claro às gerações futuras) que a poesia moderna não é uma zona franca da arte, mas representa, isto sim, uma dupla responsabilidade. Porque se poesia for este amontoado arrogante de disparates (e os concretistas, então? Meu Deus!) eu, com a minha formação, seria o maior poeta do mundo. (Ibid., p. 50)

O professor critica a geração de 22, justamente aquela que trouxe a oralidade para a poesia. O comentário, assim, deixa bem claro o posicionamento de Manuel contra a presença da oralidade na escrita, que ele julga excessiva na obra de Trapo. Deve-se destacar, no entanto, que as críticas de Manuel não implicam em ausência total da representação da oralidade em seus escritos. Algumas marcas dessa representação podem ser verificadas em seu texto, conforme veremos abaixo.

Ele preserva, por exemplo, marcas da oralidade nas falas de Izolda e de Hélio. Uma dessas marcas é o uso do “palavrão” ou de “erros” de gramática, como se pode verificar no exemplo a seguir, que reproduz uma das falas de Izolda: “- Devia de ter.” (Ibid., p. 35).

Um trecho que merece destaque quanto à oralidade é aquele em que se reproduz um diálogo entre quatro jovens estudantes no Bar Bodega, local freqüentado por Trapo:

- ‘Péra’ aí, pô! ‘Péra’ aí! [...] Guimarães Rosa é um grande escritor! Ele mesmo dizia que quem não consegue ler as primeiras quarenta páginas do ‘Grande Sertão’ não merece ser seu leitor! É um livro ‘in-crí-vel’  
[...] – Tá bem, Su. Vou ler o Guimarães Rosa. Prometo. Mas calma, calma.  
(Ibid., p. 82-83)

Verifica-se que o autor reproduz a fala coloquial através de expressões como “péra” e “tá”, do uso de gírias (“pô”) e da utilização do nome abreviado (“Su”). Um ponto que chama a atenção no exemplo acima é a tentativa de reproduzir o efeito de ênfase dado na oralidade à palavra incrível através da fala pausada. O autor utiliza a representação desse efeito através do recurso à separação em sílabas, que denota pausa na escrita. Semelhante tentativa de reproduzir na escrita algum efeito obtido na oralidade pode ser verificada em outro trecho da obra:

Respirei fundo. Sou um velho, não mereço isso. Minha boa vontade deve ter um limite, e meu compromisso com Izolda não pode me obrigar a qualquer coisa.  
- Em primeiro lugar, meu nome é Manuel.  
Irônico:  
- ‘Professor’ Manuel. (Ibid., p. 96).

O trecho acima reproduz o diálogo entre Hélio e Manuel, quando se encontram pela primeira vez no já mencionado Bar Bodega. No exemplo, o escritor mostra a forma como a frase foi dita na oralidade. Ele destaca a palavra “professor”, que se pressupõe receber a maior carga de ironia.

Um pouco mais a frente na obra, localizamos outro exemplo que apresenta semelhanças com o acima citado e que novamente envolve o diálogo entre o professor e Hélio: “- Por que o senhor só fala fazendo discurso? – Imitou-me em falsete: “procurá-lo”, “fazê-lo”, “fi-lo porque qui-lo” e o caralho?” (Ibid., p. 97).

Mais uma vez, destaca-se o modo como a frase foi pronunciada por Hélio (em falsete). Há até uma tentativa de reproduzir uma característica típica da voz da personagem Leninha: “O ‘certo’ de Leninha soa entre o ‘certo’ e o ‘cherto’, um erro delicioso”. (Ibid., p. 163).

Todos esses são exemplos de como o autor procura representar o mais próximo possível a linguagem falada. É importante esclarecer, no entanto, que Tezza, ao retratar o conflito Trapo x Manuel, avança além do dialogismo bakhtiniano, oralidade e escrita, formal e informal. Senão vejamos, o dialogismo pressupõe dois discursos ou visões de mundo que são conflitantes. Tais discursos poderiam receber a denominação de “tese” e “antítese”. O que resulta desse confronto?

Se, por um lado, os discursos podem permanecer inalterados, é verdade também que um discurso pode gerar transformações em outro. No caso de Manuel, o contato com o discurso de Trapo, Izolda e Hélio, que contém boa dose de oralidade, bem como com o ambiente do Bar Bodega, frequentado por pessoas que apresentam uma linguagem e uma visão de mundo diferente da sua e que exercem influência sobre sua cosmovisão.

Sua trajetória de transformação, narrada em seu romance, corresponde a um dos modelos de cronotopo descritos por Bakhtin: o cronotopo da vida privada e do cotidiano. Comentando a respeito disso, Machado (op.cit.) menciona que, nessa espécie de romance, dois ou três momentos são responsáveis por uma metamorfose na vida do herói. São ações que interferem em sua vida biológica e biográfica, modificando e (re)construindo sua identidade.

As modificações que se processam em Manuel são visíveis, por exemplo, na modificação do “tempoespaço” inicial, que pode ser percebida no seguinte trecho da obra:

Minha primeira providência ao chegar em casa – já à noite – foi tirar o retrato de Matilde da parede. Para que forçar a memória? Antes Matilde ficar comigo por força própria, do que na parede feito obrigação escolar. É uma revolução miúda, eu sei, tarde demais, mas não me custa tentar alguma coisa. (TEZZA, op. cit., p. 180)

A retirada do retrato guarda um simbolismo de rompimento com o passado, não um corte abrupto e radical, mas um pequeno movimento, já indicativo de uma mudança de postura. A influência estende-se também à modificação de hábitos:

Abro mais uma garrafa de licor, disposto a me livrar da metafísica. Beber em solidão já é outra conquista.

[...] Abro a gaveta, escolho um dos três cachimbos que comprei – o recurvado, à Sherlock -, tiro o fumo da lata, preparo-o com cuidado e acendo o fósforo. A cachimbada me enche de prazer e perfuma a sala.

[...] Vejo Izolda se afastando, as pernas firmes e bonitas. (Ibid., p. 181-195)

A personagem está consciente da transformação por que está passando e dos rumos que sua vida tomará:

Tenho consciência de que devo superar logo esta primeira fase da libertação, em que se contraria a norma apenas pelo prazer da revolta, sem valor nenhum em troca. Também estou cômico – ainda no primeiro cálice – que continuarei sendo o que sou, até o fim. Restarão, pelo menos (e não é pouco) alguns pedaços de liberdade, alguma anarquia que escapará pelas frestas da vigilância. Já no segundo cálice, pouco me importa o que vai acontecer, mando à merda a classificação da vida. (Ibid., p. 181)

Liberdade, eis o legado deixado por Trapo ao Professor Manuel, que se manifesta inclusive no uso da linguagem, ainda que sutilmente, quando o professor emprega um “palavrão” em sua escrita. Manuel não se transformará em Trapo, mas já não será mais o mesmo. O que nasce é um novo Manuel que, embora guarde traços do anterior, apresenta uma característica nova: a liberdade.

Do confronto Trapo-tese x Manuel-antítese, nasce o Manuel-síntese – corporificando o princípio dialético – que de crítico da obra do jovem poeta, acabará se transformando em divulgador dela. É nesse ponto que Tezza supera o dialogismo puro e simples, demonstrando seus efeitos.

Assim, quer utilizando a oralidade em “estado bruto”, como se pode perceber nos escritos de Trapo, quer de forma mais trabalhada, como se pode verificar em alguns exemplos da escrita de Manuel, Cristóvão Tezza constrói um romance em que se contrapõem a oralidade/transgressão do primeiro e a escrita/conservadorismo do segundo.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara Frateschi. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. São Paulo: Fapesp, 1995.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

TEZZA, Cristovão. **Trapo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.